



**La propagande du dernier souffle. Spectacle et
machination dans Voltaire triomphant d'Anacharsis
Cloots**

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. La propagande du dernier souffle. Spectacle et machination dans Voltaire triomphant d'Anacharsis Cloots. Vies de Voltaire, SVEC, pp.299-319, 2008. hal-00848204

HAL Id: hal-00848204

<https://hal.science/hal-00848204>

Submitted on 25 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

YVES CITTON

La propagande du dernier souffle: la mort de l'athée dans *Voltaire triomphant* d'Anacharsis Cloots

UNE pièce mettant en scène la mort de Voltaire a-t-elle sa place dans un volume consacré aux représentations de sa, ou de ses, vie(s)? Oui bien sûr, dans la mesure où les derniers moments de l'existence du 'grand homme' donnent matière à un chapitre obligé de toute biographie qui se respecte. Oui encore, dans la mesure où ce qui se joue dans *Voltaire triomphant*, c'est la question de l'image, de la représentation de la vie de Voltaire dans la France de la fin du dix-huitième siècle. Oui enfin, dans la mesure où Voltaire reste vivant durant toute la durée de la pièce, qui se clôt avec son dernier souffle, par lequel il conclut: 'je meurs content, les prêtres sont déçus.'¹ Et pourtant, cette mise en scène du moment de la mort nous indique déjà que c'est d'une double vie qu'il est toujours question pour le grand écrivain: celle de son corps biologique, qui expire au moment où tombe le rideau final, et celle de sa réputation, qui constitue dès le début le véritable enjeu de la pièce, et au vu de laquelle la mort physique n'est qu'un détail relativement secondaire.

i. L'orateur du genre humain

Comme on peut s'en douter d'après son titre, *Voltaire triomphant* est une pièce de combat, qui s'inscrit sans grande originalité dans la tradition anti-cléricale si répandue dans la France de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Son auteur – dont la ou les vie(s) mériterai(en)t aussi un volume – est le jeune Anacharsis Cloots, dont c'est, semble-t-il, la première publication. Né en 1755 dans une famille de financiers hollandais anoblie au début du dix-huitième siècle et établie en Prusse, près de Clèves, dans les années 1740, le jeune Jean-Baptiste, baron de

1. Anacharsis Cloots, *Voltaire triomphant, ou les Prêtres déçus* (s.l.n.d.), p.30. La pièce est probablement rédigée autour de 1780, même si les biographes de Cloots, qui ne consacrent que quelques lignes à cette œuvre de jeunesse, sont en désaccord sur la datation exacte (voir la note suivante). Elle est reproduite à la fin des *Vœux d'un Gallophile* de Cloots (Amsterdam, 1786), p.264-88, précédée de 'Réflexions préliminaires'. Le texte est disponible sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72297n>; on indiquera entre parenthèses la scène en chiffres romains et la page en chiffres arabes.

Cloots du Val de Grâce, fait des études en France entre 1767 et 1770, avant d'entrer à l'Académie de Berlin dont il sort en 1773. Au cours des années 1770 et 1780, il effectue de nombreux longs séjours à Paris, se défait de ses croyances religieuses et consacre la première moitié de sa vie intellectuelle à écraser l'infâme sous les coups d'un déisme qui se transforme progressivement en rationalisme athée. Il publie ainsi en 1780 *La Certitude des preuves du mahométisme, ou Réfutation de l'examen critique des apologistes de la religion mahométane*, qui réfute et ridiculise *La Certitude des preuves du christianisme* par laquelle Bergier avait lui-même tenté en 1767 de réfuter l'*Examen critique des apologistes de la religion chrétienne* publiée par d'Holbach une année auparavant. L'essentiel de son argument, énoncé à travers un débat entre le théologien Ali Gier-Ber et le philosophe Mamoud, consiste à démontrer le syllogisme avec lequel il espère abattre toute religion révélée: une religion véritable devrait être accessible à tous les hommes; or aucune des religions révélées ne l'est; donc aucune d'elles n'est véridique. Dans les dernières années de sa vie, Cloots aura basculé dans un athéisme radical, auquel il s'efforcera d'articuler ses principes politiques, dans la ligne de pensée issue de Meslier et d'Holbach.

En 1789, il s'engage corps et biens dans la Révolution dont il deviendra un acteur à la fois central et marginalisé – abandonnant cette fois son titre de baron. Membre rapidement devenu proéminent du club des Jacobins, auto-proclamé 'orateur du genre humain', il articule les thèses les plus radicalement cosmopolites du mouvement: après avoir conduit à l'Assemblée la délégation du 19 juin 1790, composée d'étrangers avides de présenter au peuple révolutionnaire français les hommages de la société universelle des nations, il rédige une série d'ouvrages destinés à promouvoir l'idée d'une république universelle contre tous ceux qui veulent borner la Révolution aux frontières nationales.

En défi à nos catégories politiques actuelles, il développe ainsi un jacobinisme opposé à l'Etat-Nation qui esquisse, malgré quelques formulations maladroites et hâtives, un projet politique dans lequel institutions supranationales et autonomies locales s'articulent d'une façon originale, stimulante et toujours suggestive aujourd'hui. Le bien-être de l'humanité exige selon lui de la France qu'elle prenne l'initiative de fonder la république universelle des Germains, dont le nom affirmera clairement que tous les hommes sont cousins, sinon frères, dont la capitale sera Paris, et dont l'unique principe constitutif se résumera à reconnaître que le principe de souveraineté repose uniquement dans la totalité du genre humain; une fois ce principe admis, chaque communauté locale sera libre de s'auto-organiser comme il lui plaira, pour autant qu'elle ne contrevienne pas aux exigences fonctionnelles de la souveraineté globale. Cette excentricité idéologique, ainsi que la fougue indomptable dont fait preuve ce très jeune homme, contribueront à le mettre en marge du mouvement jacobin au moment où la Révolution se retournera contre les étrangers qu'elle avait originellement accueillis avec bienveillance et

reconnaissance. Il sera facile à Robespierre, au moment de la Terreur, de présenter cet Allemand comme un espion des puissances étrangères, et d'envoyer ce baron à l'échafaud le 24 mars 1794.²

ii. Double conspiration, double discours sur Voltaire

C'est dans le contexte de cette évolution, et du combat anti-clérical qui la traverse, que s'inscrit *Voltaire triomphant*, qui constitue la toute première œuvre de Cloots, dont il reconnaît la 'faiblesse' au moment de la republier en 1786 dans les *Vœux d'un Gallophile*. Voltaire agonisant (mais bien entendu toujours maître de lui et philosophe) s'y voit l'objet de deux réseaux de conspiration antagonistes. D'un côté, les prêtres, représentés par l'abbé Gautier et par le curé de Saint-Sulpice, assiègent le grand homme pour obtenir le reniement de ses erreurs déistes et sa conversion au catholicisme; de l'autre, les amis, médecins et valets de Voltaire (le marquis de La Villette, La Harpe, La Fortune, La Pilule) montent une machination destinée à retourner ces tentatives de conversion contre leurs auteurs, et à faire des derniers moments du Philosophe son ultime victoire contre l'Infâme et ses suppôts.

L'intrigue de cette pièce en douze scènes et trente pages se laisse résumer assez facilement: La Harpe propose au marquis de Villette, chez qui loge Voltaire depuis son arrivée à Paris en 1778, de 'jouer un tour' à un abbé Gautier, aumônier aux Incurables, qui 'prétend triompher du double état de vieillesse et d'agonie du philosophe' pour en obtenir une conversion retentissante (i, 4). La Harpe demande ainsi au valet La Fortune de s'aliter, de contrefaire l'allure et la voix de son maître, et de faire mine de se confesser auprès de l'abbé Gautier, lequel ne remarque pas la substitution et s'en va proclamer dans tout Paris que le Pape des Philosophes a confessé des crimes sans nombre, abjuré ses erreurs et retrouvé le berceau de l'Eglise sur son lit de mort. Le curé de Saint-Sulpice est alors introduit auprès du véritable Voltaire, qui n'apparaît sur scène que dans le dernier tiers de la pièce, pour réaffirmer bien entendu 'les droits de la raison' contre la 'doctrine mensongère' qui lui proposerait 'un Juif' pour dieu et 'un prêtre' pour guide (xi, 22-23). La dernière scène voit revenir l'abbé Gautier, auquel on dévoile la supercherie dont il a fait les frais, et auquel le curé de Saint-Sulpice reproche un zèle excessif

2. Pour davantage de détails sur la biographie (passionnante) de Cloots, on se référera aux ouvrages de François Labbé, *Anacharsis Cloots, le Prussien francophile: un philosophe au service de la Révolution française et universelle* (Paris, 1999 – sur *Voltaire triomphant*, voir p.49-51), et Roland Mortier, *Anacharsis Cloots, ou l'Utopie foudroyée* (Paris, 1995 – sur *Voltaire triomphant*, voir p.107-109). Dans la perspective d'une enquête sur l'image de Voltaire dans la France du dix-neuvième siècle, et pour la richesse de son information sur Cloots, on retournera aussi avec profit à l'ouvrage fondateur de Georges Avenel, *Anacharsis Cloots: l'orateur du genre humain* (1865; Paris, 1976 – sur *Voltaire triomphant*, voir p.31-35).

fournissant aux ennemis du catholicisme ‘un nouveau sujet de moquerie & un nouveau prétexte pour dénigrer & discréditer notre robe & notre religion’ (xii, 28).

Cette fiction d’un tour joué aux prêtres avides d’orchestrer un reniement final et public de la part de Voltaire agonisant s’appuie sur une information très précise quant aux bruits qui ont circulé à propos des derniers jours de la vie de l’écrivain.³ Le 2 mars 1778, à l’hôtel de Villette, Voltaire avait effectivement remis et signé une confession écrite lors d’une visite de l’abbé Louis Laurent Gaultier, ancien jésuite attaché au service des Incurables, qui lui avait donné l’absolution ce jour-là, après avoir cherché à le contacter depuis le 20 février.⁴ Le curé de Saint-Sulpice, M. de Tersac, a effectivement rendu plusieurs visites au chevet parisien du moribond, et il se trouvait bien à l’hôtel de Villette, avec l’abbé Gaultier, en ce samedi 30 mai 1778 où Voltaire a rendu son dernier souffle. Comme le raconte Georges Avenel,⁵ Cloots a probablement suivi avec avidité les rumeurs et les déclarations qui ont entouré les trois derniers mois de la vie de l’écrivain qu’il admirait tant. On retrouve dans sa pièce les citations qui circulaient alors dans le public, comme le dernier bon mot du philosophe répondant au curé de Saint-Sulpice qui invoquait Jésus-Christ: ‘Au nom de Dieu, ne m’en parlez pas!’ (xi, 22).⁶ La fiction de Cloots reste donc au plus près de ce qui s’est passé les 2 mars et 30 mai 1778 autour du lit de mort de Voltaire – tel que le décrivent le *Mémoire* de l’abbé Gaultier ou les *Mémoires secrets* – apportant ainsi une solution honorable et plaisante au ‘problème’ de la confession et de la profession de foi catholique du Pape des Incrédules.⁷

3. Pour l’état des connaissances sur ce sujet, voir R. Pomeau, *On a voulu l’enterrer*, ch. 16, 19 et 20, ainsi que, du même auteur, ‘La confession et la mort de Voltaire d’après des documents inédits’, *RHLF* 55 (1955), p. 299-318.

4. On trouve (un texte se présentant comme) le ‘Mémoire de Mr. l’Abbé Gaultier concernant tout ce qui s’est passé à la mort de Voltaire’ dans l’ouvrage du père Elie, *Voltaire, recueil des particularités curieuses de sa vie et de sa mort* (Porrentruy, Joseph Goetschy, 1781; rééd. 1782, 1783, 1817), p. 105-29.

5. G. Avenel, *Anacharsis Cloots*, p. 31-35.

6. Outre Duvernet et Condorcet, le mot est reproduit dans les *Mémoires secrets* du 3 juillet 1778, où l’on peut lire que ‘ce qui pique surtout [les prêtres], c’est que ce héros d’impiété les ait persiflés jusqu’au dernier moment. Voici comme il faut restituer l’anecdote. Monsieur le curé de Saint-Sulpice a demandé à M. de Voltaire s’il croyait en Dieu? A quoi il a répondu: “oui, très affirmativement, en ajoutant qu’il en avait toujours fait profession, et que tous ses ouvrages l’attestaient”. Interrogé ensuite s’il croyait en Jésus-Christ? Il a répliqué: “au nom de Dieu, ne m’en parlez pas”. Tels sont les termes plaisants, mais sacramentaux, dont les témoins oculaires déposent qu’il s’est servi’ (éd. Suzanne Cornand et Christophe Cave, en cours).

7. Les amis de Voltaire se sont immédiatement efforcés de présenter la confession et la profession de foi, soit comme des actes de dérision, soit comme une sage précaution destinée à éviter le ‘trouble’ et le ‘scandale’ que ne manquerait pas de susciter le fait de voir le corps d’un homme comme Voltaire ‘être jeté à la voirie’, pour reprendre les mots de D’Alembert qui évoque la question dans une lettre du 22 mars 1778 (cité par R. Pomeau, *On a voulu l’enterrer*, p. 281).

Derrière le chassé-croisé de mises en scène et de contre-machinations que propose Cloots pour rendre compte de la confession, on voit bien sûr se mettre en place la confrontation entre deux discours sur Voltaire, discours parfaitement stéréotypés et apparemment dépourvus de toute originalité. Dans la bouche des prêtres, le ‘moribond’ (vii, 10) est ‘un trop célèbre vieillard’ (viii, 11) dont la plume ‘a manifesté durant soixante ans une funeste apostasie’ (11), au point d’en faire le ‘héros de l’impiété’ (13) et ‘le patriarche des incrédules’ (x, 18). Ce n’est qu’à la suite de ‘sa sanctifiante palinodie’, mettant un terme à ‘sa longue défection’ (19), que ‘l’incomparable Voltaire’ (viii, 13) apparaît dans leur discours comme un ‘grand homme’ (x, 19) et comme ‘le génie du siècle’ (xi, 21). Dès que se dégonfle l’espoir illusoire de sa conversion, il redevient un ‘apostatat infernal’ (xii, 26), puis, à la lumière des faux crimes confessés sous son déguisement par le valet La Fortune, un ‘assassin, empoisonneur, pédéraste’ (26), dont les méfaits horribles justifient ‘que la tête du scélérat tombe’, ‘que la flamme dévore le relaps’ et ‘que les sacrilèges du profanateur soient révélés’ (27). On pourrait de même faire une liste sans grande surprise des insultes par lesquelles les amis de Voltaire désignent ‘l’engeance de calottins’ (iii, 5), les ‘chiens de prêtres’ (iv, 6) et autres ‘satellites insidieux d’un clergé fripon’ (xii, 26) qui leur font face.

Avant d’avancer dans l’interprétation du texte de Cloots, il peut être intéressant de mettre en regard de cette mise en scène ‘philosophique’ de la mort de Voltaire la façon dont en rend compte le jésuite Feller dans son *Journal historique et littéraire*, un mois et demi après les faits, en disant avoir appris les ‘funestes circonstances de cette mort [...] par la bouche même de Mr. le curé de St. Sulpice’:

Le 30 Mai, à onze heures du soir, est mort le sieur Arrouet de Voltaire chez le sieur marquis de Villette, paroisse Saint-Sulpice. La veille de sa mort Mr. le curé de St. Sulpice instruit de son état, étoit allé le voir. L’aïant trouvé dans un sommeil léthargique, il l’en tira par le moïen d’un peu de liqueur qu’il lui fit prendre & lui dit quelques mots convenables à sa situation. Le malade d’un air égaré tourna la tête & demanda, qui est-ce qui me parle? *C’est*, lui répondit-on, *Mr. le curé de St. Sulpice qui touché de votre état vient vous offrir le secours que la religion & son ministère lui permettent de vous procurer.* Voltaire alors lui tendant ses mains décharnées lui dit: *ah! Monsieur.* Le curé profitant du moment lui tint un discours touchant sur les miséricordes de Dieu qui reçoit, même à la mort, un cœur contrit & qui répare autant qu’il est en lui les crimes & les scandales: il ajouta que Jesus-Christ étant mort pour tous les hommes, personne ne devoit désespérer de trouver grace. A ce mot de *Jesus-Christ* l’infortuné malade devint rêveur, distrait... Le curé s’étant arrêté un instant, reprit tranquillement son discours, & lui dit ce qu’un pasteur peut dire en pareille circonstance. Le malade alors lui fit signe de la main en lui disant, *laissez-moi, Monsieur;* & il n’y eut plus moïen de gagner son attention; inutilement l’aumônier des incurables qui étoit présent voulut lui parler, le malade ne répondit que de la main, faisant signe de le laisser tranquille. Peu de tems après le malade, déjà moribond, entra en fureur, & le reste du tems qu’il vécut encore ne fut qu’une continuité de blasphèmes horribles qu’il

entremêloit quelquefois de ces paroles: *Dieu m'abandonne ainsi que les hommes. Miséricorde!* On voioit un squelette informe, palpitant, s'agitant, se déchirant, mangeant jusqu'à ses excréments; vomissant mille imprécations contre le Ciel, Jesus-Christ & sa religion; réunissant les forces de son affreuse éloquence pour terminer, de la mémoire la plus énergétique, sa carrière, faisant pâler d'effroi les trois ou quatre spectateurs qui étoient restés-là pour être témoins de la paix que goûte un impie au lit de la mort. A l'exemple de Julien l'apostat, son héros & son modele, Voltaire est mort le blasphème à la bouche & la rage dans le cœur. [...] Cette scene affreusement tragique [...] a beaucoup plus humilié nos philosophes que ne l'eût fait une bonne conversion.⁸

Dans le cadre de la guerre idéologique qui fait rage à travers les deux types de discours proposés sur les derniers moments de la vie de Voltaire, il vaut la peine de relever le relatif détachement dont font déjà preuve les amis de l'écrivain à son égard. Etant donné la situation diégétique, leur estime et leur vénération pour 'le grand homme' peuvent bien entendu rester implicites, et il est clair que rien ne nous permet de les remettre en doute. Il est en revanche frappant de voir à quel point ces compagnons de la dernière heure se situent explicitement dans des repères temporels faisant de Voltaire un être déjà passé. La cinquième scène rapporte que le parti des prêtres a 'promis des monceaux d'or' à La Pilule pour peu qu'il accepte 'd'empoisonner Monsieur de Voltaire', à qui, 'selon toutes les lois divines & humaines, il étoit permis & méritoire d'ôter la vie' (v, 7). La réaction immédiate du marquis de Villette est toutefois de ne pas prendre au sérieux cette menace d'empoisonnement, et de n'y voir qu'une 'méchante ruse pour donner des inquiétudes à [s]on illustre hôte' (8). La raison donnée pour justifier son avis est ce qui nous intéresse ici: 'Voltaire est vieux & malade; Voltaire a dit tout ce qu'il avoit à dire contre la soutane & le froc' (8).

Aux yeux de ses amis, donc, si l'homme est encore vivant, la vie de Voltaire – celle qui comptera dans le futur – se conjugue déjà au passé. Sa vraie vie, c'est celle de son action (contre la soutane et le froc, l'infâme, les préjugés...), celle de son écriture et de son œuvre. Dans cette mise en scène du dernier souffle du philosophe – comme d'ailleurs dans la façon dont Voltaire, et peut-être tout écrivain, agence lui-même la représentation de sa personne publique – la biographie relève davantage de la vie de l'écriture que de l'écriture d'une vie. Aussi squelettiques que soient la dramaturgie et la scénographie de la pièce de Cloots, le corps de Voltaire alité n'y apparaît que tardivement, et sans le moindre indice matériel d'affaiblissement. Pas le plus petit toussotement n'est suggéré en didascalie, pas la moindre phrase incomplète: ce que la pièce montre comme 'triomphant', c'est la parole de Voltaire, en tant que celle-ci transcende de toutes parts les limitations insignifiantes du corps dont elle

8. François-Xavier de Feller, *Journal historique et littéraire*, 15 juillet 1778 (Luxembourg, p.474-76). Pour d'autres récits et affabulations similaires suscités autour de la mort de Voltaire, voir R. Pomeau, *On a voulu l'enterrer*, p.336-42.

émane, corps dont l'agonie passe inaperçue. Même s'il faut bien entendu tenir compte des limites certaines du talent dramaturgique de Cloots, et plus encore des conventions théâtrales de l'époque, sur lesquelles il serait absurde de projeter les attentes d'un réalisme qui leur est postérieur, il n'en demeure pas moins que cette décorporalisation de Voltaire fait système dans la logique interne de la pièce elle-même. De même que la philosophie pré-moderne parle d'êtres de raison ou d'êtres d'imagination ('ens rationis', 'ens imaginationis'), la pièce nous présente en Voltaire un être de discours, dont la vie et la puissance se définissent en termes de réputation bien plus que de circulation sanguine.

iii. La mort de l'athée

Les enjeux symboliques et discursifs du dernier souffle physique apparaissent clairement à travers le motif de la mort de l'athée. Bien entendu, Voltaire est mis en scène non comme un athée mais comme un déiste, qui rejette certes le 'miséreux Galiléen' que cherche à lui fourguer la prêtraille, mais qui déclare néanmoins 'adorer l'être suprême' (xi, 22) et se réjouir 'que le grand architecte de l'univers soit glorifié' (xii, 30).⁹ C'est cependant bien en incrédule (en blasphémateur et en sacrilège) qu'il expire aux yeux des prêtres, et c'est bien l'articulation entre morale et religion qui constitue le nœud explicite des conspirations croisées dont il fait l'objet – inscrivant ainsi clairement la pièce dans la continuité du *topos* de la mort de l'athée.

Ce *topos* traverse tout le dix-huitième siècle, du Saunderson de la *Lettre sur les aveugles* au Diègue Hervas du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, en passant par les derniers chapitres du *Compère Mathieu*. Même s'il remonte à plus loin, un moule constitutif en est fourni pour l'époque des Lumières par le récit de la mort de Spinoza, tel qu'il a été rapporté par Kortholt, Bayle et Colerus. On connaît les termes du problème que permet d'incarner une telle scène: l'athée sur son lit d'agonie constitue une situation-test permettant de mesurer la force réelle des 'esprits-forts' – un peu comme la scène de torture du résistant a pu hanter l'imaginaire existentialiste de la liberté et de l'engagement politique dans l'immédiat après-guerre. Par-delà le lieu commun de la philosophie stoïque faisant de la manière (plus ou moins ferme) dont l'individu négocie son passage par la porte étroite

9. La confession 'authentique' remise par Voltaire à l'abbé Gaultier aurait le contenu suivant (publié dans les *Mémoires secrets* dès le 11 mars 1778): 'Je soussigné déclare qu'étant attaqué depuis quatre jours d'un vomissement de sang à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, et n'ayant pu me traîner à l'église, monsieur le curé de Saint-Sulpice ayant bien voulu ajouter à ses bonnes œuvres celle de m'envoyer monsieur l'abbé Gaultier prêtre, je me suis confessé à lui, et que si Dieu dispose de moi, je meurs dans la sainte religion catholique où je suis né, espérant de la miséricorde divine qu'elle daignera pardonner toutes mes fautes, et que si j'avais scandalisé l'Eglise, j'en demande pardon à Dieu et à elle.'

de la mort le moment-clé où se décide la signification morale de toute son existence, la mort de l'athée constitue un double moment de vérité: non seulement elle sanctionne la fermeté morale de la personne singulière qui conclut ainsi le dernier chapitre de sa biographie, mais elle met également en jeu la possibilité même de pousser jusqu'à son terme logique une vie humaine menée dans l'indépendance et le rejet de toute autorité divine. C'est à la fois la consistance de l'athéisme philosophique et celle du discours chrétien dominant qui se jouent dans la façon dont l'incrédule vit son dernier souffle.

Cette scène se voit alors emportée dans un tourbillon de renversements binaires, selon qu'elle est prise en charge par le discours de la religion ou par celui de la libre pensée. Lorsque l'athée se renie pour demander le secours du prêtre, les uns y célèbrent un moment liminaire et déjà surnaturel de lucidité exacerbée par la proximité de l'au-delà,¹⁰ alors que les autres n'y voient qu'un moment crépusculaire de facultés intellectuelles diminuées et de dérive incontrôlée de la machine physique, où l'esprit est vaincu par ses passions imaginaires les plus instinctuelles¹¹. Lorsqu'au contraire l'incrédule maintient le cap de son irréligion, sa fermeté relève de l'endurcissement et de l'obstination pour les uns, tandis qu'elle apparaît aux autres comme une ultime résistance aux tentations qui s'offrent à la faiblesse humaine. Avec seulement quelques minutes à vivre et plus rien à espérer sur terre, le pari pascalien s'impose au libertin agonisant avec sa force de tentation maximale: au nom même de la morale de l'intérêt sur laquelle il fonde son éthique, un utilitarisme bien entendu semble le pousser alors à devoir signer un contrat d'assurance qui, même s'il ne lui accorde qu'une créance dérisoire, ne lui coûte rien en

10. Voir par exemple la repentance finale du compère Mathieu: 'Affreuse image du trépas, qu'un triste honneur m'avait fardée! Surprenantes horreurs! épouvantable idée! Qui tantôt ne m'ébranliez pas! Que l'on vous connaît mal quand on vous envisage avec un peu d'éloignement, qu'on vous méprise alors, qu'on vous brave aisément! [...] J'ai vu l'enfer ouvert, et les supplices effroyables que l'on y fait souffrir à ceux qui, comme moi, n'ont suivi dans leur vie que ce que la perversité de leur âme leur inspirait. Qu'il va m'en coûter pour la vaine satisfaction que j'ai eue de me singulariser par mes opinions criminelles. Je vous ai trompés, mes amis, et je me suis trompé moi-même' (Henri-Joseph Du Laurens, *Le Compère Mathieu, ou les Bigarrures de l'esprit humain* (1766), 3 vol., Paris, 1831, t.4, p.196 et 210).

11. Voir par exemple ce qu'en écrit d'Holbach: 'Les partisans de la crédulité accusent souvent les incrédules d'être de mauvaise foi parce qu'on les voit quelquefois chanceler dans leurs principes, changer d'opinions dans la maladie et se rétracter à la mort. Quand le corps est dérangé, la faculté de raisonner se dérange communément avec lui. L'homme infirme et caduc, aux approches de sa fin, s'aperçoit quelquefois lui-même que sa raison l'abandonne; il sent que le préjugé revient. Il est des maladies dont le propre est d'abattre le courage, de rendre pusillanime et d'affaiblir le cerveau; il en est d'autres qui, en détruisant le corps, ne troublent point la Raison. Quoiqu'il en soit, un incrédule qui se dédit dans la maladie n'est ni plus rare ni plus extraordinaire qu'un dévot qui se permet de négliger, en santé, les devoirs que sa religion lui prescrit de la façon la plus formelle.' Voir Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach, *Le Bon Sens* (1772), t.2, paragraphe 192, dans *Œuvres philosophiques*, éditions Alive, 4 tomes, Paris, 2001, t.3, p.330.

échange. Aux yeux du militantisme athée au contraire, le seul fait de refuser de signer un tel contrat prouve à la fois la certitude absolue de l'inexistence du Dieu-assureur et la possibilité de transcender un utilitarisme d'apothicaire en direction d'un service de la vérité capable d'imposer le sacrifice de son intérêt égocentré au nom d'un Bien supérieur à l'individu.

Dans l'imaginaire des Lumières, la constance éthique de Spinoza, vertueux durant toute sa vie, calme et ferme au moment d'affronter la mort, a offert un modèle de consistance entre la vie et la doctrine (perçue comme athée). C'est cette consistance, non moins que le systématisme impressionnant de la forme géométrique donnée aux démonstrations de l'*Éthique*, qui a fasciné l'esprit classique. Le *discours sur la vie* (et la mort) de Spinoza a eu autant d'impact, sinon davantage, que le *discours de* l'auteur hollandais.¹²

On peut dès lors mesurer les enjeux idéologiques de la scène représentant le dernier souffle de Voltaire, enjeux que Cloots énonce très clairement dans les 'Réflexions préliminaires' par lesquelles il introduit sa pièce:

Un incrédule ordinaire qui, à la veille d'expirer, baise en tremblant l'étoile de l'habitué de paroisse, déconcerte les incrédules ordinaires de toute la paroisse; or si un Voltaire avoit baisé l'étoile, quel parti l'église tireroit d'une semblable lâcheté! Il n'y a pas de si chétif sermonneur qui n'en fit deux fois par an le sujet de quelque chétif sermon. Les prêtres seroient rentrés en faveur chez une foule de gens; les bons croyans seroient devenus meilleurs croyans; ceux qui ne battoient plus que d'une aile auroient plané avec deux fortes ailes dans les espaces imaginaires de la foi; les vrais philosophes, n'ayant plus d'autre appui que le bras de la vérité, seroient tombés bientôt sous le couteau de l'intolérance. Il importoit donc au sage que Voltaire mourût en sage, & au prêtre qu'il mourût en imbécile.¹³

Du point de vue de ses enjeux éthiques mis au jour par les circonstances de sa mort, le déisme de Voltaire recoupe l'athéisme sur au moins un point essentiel: même si l'indignation causée par les 'fanatiques convertisseurs' qui assiègent ses derniers instants l'amène à invoquer 'la justice vengeresse du dieu juste' (xi, 23), la définition d'une morale de vie terrestre est pour lui indépendante de tout l'appareil chrétien d'un châtiment imposé outre-tombe, avec son cortège de confession, d'extrême onction et d'absolution. Or c'est justement cet appareil et ce cortège que

12. Moins que de savoir si Spinoza a ou non invoqué le Dieu chrétien en expirant, l'enjeu du débat entourant le dernier souffle du prince des athées est de déterminer s'il a lui-même mis en scène sa mort de manière à se prémunir contre toute faiblesse de la dernière heure, et contre toute récupération propagandiste d'une telle faiblesse. Voir les textes recueillis dans Pierre Bayle, *Écrits sur Spinoza* (Paris, 1983), p.85-86, 140 et 179, ainsi que l'enquête et la prise de position de Colerus, reproduite dans le dossier qui suit Spinoza, *Éthique*, trad. Bernard Pautrat (Paris, 1999), p.593-98.

13. A. Cloots, *Vœux d'un Gallophile*, p.262-63.

Cloots place au cœur des débats qu'il met en scène. Dans le cadre de sa croisade anti-religieuse, il reprend le motif de la mort de l'athée pour renverser systématiquement les termes dont se sert l'apologétique chrétienne pour dénoncer les dangers sociaux de l'irréligion. Pour les défenseurs du catholicisme et jusque chez un Rousseau, la perspective des châtiments ou des récompenses de l'au-delà constitue un frein, une consolation et une carotte indispensables pour juguler les tentations criminelles auxquelles les passions soumettent les humains; l'un des principaux reproches adressés à l'athéisme est qu'en éliminant l'horizon du jugement divin (et des peines auxquelles il s'articule), on sape l'infrastructure morale grâce à laquelle les hommes peuvent tisser des liens sociaux – d'où les efforts répétés d'un Hume, d'un Diderot ou d'un d'Holbach pour proposer une morale de l'intérêt qui refonde cette infrastructure sur des bases purement immanentes.

C'est précisément ce reproche, selon lequel si Dieu est mort tout est permis, que la scène ix de la pièce de Cloots prend en point de mire. Débarrassé de son costume de malade et riant aux éclats, La Fortune raconte au marquis de Villette et à La Harpe comment s'est déroulée sa fausse confession, au cours de laquelle il a avoué, sous les traits de Voltaire, avoir 'assassiné vingt hommes & autant de femmes', exercé 'la pédérasie & la bestialité', ainsi que 'volé quelques douzaines d'hosties consacrées pour les faire servir en nougat chez des filles' – bien certain qu'avec une liste de crimes aussi énormes 'ni Dieu ni lui Gautier ne pouvaient [l']absoudre'. Le 'complaisant directeur' lui a pourtant répondu avoir 'le droit de remettre tous les péchés quelconques, eussiez-vous violé & pere & mere' (15).

La Harpe se livre alors à la seule longue tirade qui prenne un peu d'altitude philosophique dans une pièce qui reste par ailleurs en constant rase-motte des piètres vicissitudes de son intrigue squelettique. Il fait remarquer que 'tous les scélérats devraient embrasser une secte pareille', puisqu'ils sont grâce à elle 'certains qu'une vie criminelle ne les empêchera point d'aller en paradis' (ix, 15). La perspective d'un *ego te absolvo* prononcé sur le lit de mort neutralise tous les effets éthogènes escomptés de l'horizon d'un jugement dernier: 'ce sacrement encourage la canaille & les grands à la rapine & au meurtre.' Les chrétiens se trouvent 'pour ainsi dire, invités par elle au crime', et les prêtres jouent le rôle d'un charlatan proposant 'une eau vulnérable qui guérit radicalement les blessures mortelles' à un homme qui hésiterait à se battre en duel: 'mon brave, que la crainte retenoit, n'ayant plus ce motif, va se battre à toute outrance. Le confessionnal fait l'espérance du méchant, & le désespoir du sage: c'est la bannière de l'impunité' (ix, 16).

On voit par là (trop) clairement comment Cloots utilise le lit de mort de Voltaire pour opérer un renversement anti-clérical sur les termes traditionnels du débat concernant les conséquences morales de l'irréligion. En remotivant la (fausse) conversion de Voltaire au catholicisme,

il reconvertit aussi le motif traditionnel de la mort de l'athée repentant, pour l'intégrer dans un 'projet anti-sacerdotal' (iii, 5) qui l'identifie (par la visée, sinon par le talent) au combat mené tout au long de sa vie par le 'patriarche des incrédules' dont il représente le dernier souffle.

iv. Personne publique, intoxication et exemple

L'intérêt principal de cette piécette me semble toutefois à situer en marge de cet enjeu idéologique qui constituait sans doute la motivation principale de Cloots au moment de la rédaction du texte.¹⁴ Au-delà de ses relents anti-cléricaux extrêmement convenus et donc littérairement assez pauvres, cette mise en scène de la mort de Voltaire met à jour un nœud de questions aussi complexes que suggestives concernant ce qu'on pourrait appeler le mode d'existence de la personne publique. Nous en avons déjà vu quelques fils se nouer chemin faisant: non sans analogies avec la doctrine des deux corps du roi, Voltaire paraît mener une double existence. A la ligne de vie du Voltaire-qui-respire (très provisoirement et toujours plus faiblement) se surajoute la couche de vie autrement plus solide et plus durable du Voltaire-dont-on-parle. Toute l'intrigue repose sur le rapport complexe de dépassement inévitable en même temps que de coïncidence nécessaire que doivent entretenir ces deux vies de Voltaire (celle de son corps et celle de sa réputation). Moins que la désacralisation de la morale dont participe le motif de la mort de l'athée, c'est la sacralisation de l'écrivain qui constitue l'arrière-fond interprétatif le plus intéressant de cette œuvre de jeunesse.

Ici encore comme le roi de France au moment de son réveil ou de son coucher, Voltaire alité se trouve à l'entrecroisement de deux espaces, où les moments les plus privés font figure de gestes publics. La pièce thématise obliquement les effets d'interférence générés entre ces deux espaces à travers la question du statut de la parole confessionnelle. En exploitant la (fausse) conversion de Voltaire à des fins de propagande, puis en le menaçant, face à sa rétractation, de le 'livrer au bras séculier' pour 'déférer à la justice' les 'crimes atroces' qu'a confessés le relaps, l'abbé Gautier se voit reprocher d'avoir 'violé le secret de la confession auriculaire' (xii, 27). Il accepte 'joyeusement' de 'mourir martyr du zèle', 'si cette indiscretion n'est point gracieable aux yeux du magistrat' (27): pour lui aussi, la vie par le discours ('il faut que les sacrilèges du profanateur soient révélés') importe bien davantage que la vie de la chair.

La scène de la mort de l'athée, la constance calme ou la repentance

14. 'La pièce suivante, toute faible qu'elle puisse être, sera, j'espère, très-utile par les principes que l'on y pose et par les idées philosophiques que l'on y développe. Un curé de campagne à quatre lieues de Paris, chez qui j'ai logé quatre mois, m'a donné lieu, par ses sottises invectives contre Voltaire d'écrire la comédie des prêtres déçus', A. Cloots, *Vœux d'un Gallophile*, p.263.

contrite de son dernier souffle, ne comptent en effet que pour autant qu'elles sont publiées, sorties de la sphère intime et projetées dans l'espace public. Socrate et Spinoza doivent la notoriété de leurs derniers instants autant à la publicité que leur ont donnée Platon et Colerus qu'à la fermeté de leur caractère. Toute la seconde moitié de la pièce de Cloots est consacrée à déployer les implications de ce travail de publication, dont dépend le retentissement effectif du comportement du mourant. Se trouvent ainsi exposés les paramètres de l'appropriation propagandiste dont fait l'objet la personne publique de Voltaire. Son geste final se monnaie ici en termes de partis et de conquêtes, de résonance et de rayonnement: qu'il persévère dans son endurcissement et 'le parti nombreux des incrédules [tirera] un trop grand avantage de l'impénitence finale d'un génie comme l'incomparable Voltaire' (viii, 13); que la grâce le touche et le pousse à se convertir, et 'tous les fidèles la partage[ro]nt avec lui, leur foi ébranlée par sa longue défection devant se raffermir par sa sanctifiante palinodie' (x, 19).

Toute la machination mise en scène par la pièce repose sur les détournements dont peut faire l'objet cette appropriation propagandiste, puisque l'abbé Gautier fait les frais du zèle qu'il met à exploiter à des fins partisans la (fausse) conversion de Voltaire. Le ressort de l'intrigue tient donc à une *guerre de l'information*, figurée d'ailleurs sous forme inversée dans l'épisode où La Pilule rapporte avoir été soudoyé par l'abbé Gautier et ses amis afin 'd'empoisonner Monsieur de Voltaire' (v, 7). La réaction du marquis de Villette est significative en ceci que, comme on l'a vu, il refuse de prendre cette menace d'empoisonnement alimentaire au sérieux, pour n'y voir qu'une 'méchante ruse pour donner des inquiétudes à [s]on illustre hôte' (8). Le seul contre-poison qui lui paraît indiqué face à une telle attaque ne relève pas de la médecine des corps, mais de la gestion des discours: 'n'ébruitez donc pas cette aventure, je vous en prie' (8). C'est une réflexion sur la logique propre à l'intoxication informationnelle qui le fait réagir de la sorte à cette tentative d'empoisonnement: il sait que l'effet d'une nouvelle peut tenir à sa seule propagation, indépendamment de son (manque de) fondement en vérité. Tout le 'projet anti-sacerdotal' par lequel La Harpe se joue de l'abbé Gautier vise, selon la même logique, à propager une fausse nouvelle qui injectera le virus du discrédit dans les milieux dévots que le clan voltairien cherche à affaiblir.

Au cœur de ce tourbillon de machinations et de contre-machinations, de faux aveux et de sincères désaveux, le retentissement des gestes exécutés par la personne publique de Voltaire repose sur une dynamique de l'exemple postulant une structure de comportement imitatif et moutonnier dans les masses que chaque parti essaie de rassembler autour de lui. 'L'exemple de Monsieur de Voltaire combien ne va-t-il pas nous faire de prosélytes!', s'émerveille le curé de Saint-Sulpice avant d'avoir été détrompé sur les espoirs de conversion qu'a fait miroiter l'abbé Gautier (xi, 21). Et c'est pour être bien conscient de cette même dynamique que

Voltaire rejette comme absurde la seule hypothèse d'une conversion: 'je fomenterois par mon exemple un culte sacrilège, dont j'ai démontré, par ma plume, le ridicule, le faux, l'absurde & le pernicieux' (23).

Cette dernière citation met parfaitement en place la double vie de discours à laquelle renvoie le nom propre de Voltaire. Si, comme le suggère le titre de ce volume, il faut bien parler *des* vies de Voltaire, c'est non seulement parce que, depuis deux siècles, chaque biographe a tracé celle qui convenait à ses goûts et à ses combats propres; c'est aussi parce que Voltaire lui-même a composé son œuvre d'une double main, agissant simultanément par sa plume et par son exemple (tel que devaient le publier les plumes d'autrui, celles de ses contemporains ou de ses petits-neveux). Sa correspondance tentaculaire apparaît dans ce cadre comme un moyen pour 'la plume' de façonner et de pré-rédiger en sous-main ce à quoi devra ressembler 'l'exemple' fourni par sa vie non-scripturaire (qui sera toutefois toujours à lire en rapport avec l'œuvre écrite).

Tous les ténors des Lumières se savaient constituer des personnes publiques, constamment sous observation, que ce soit de la part des mouches de la police du livre, des journalistes affiliés aux partis ennemis, ou de lecteurs admiratifs, avides de trouver dans leurs livres et dans leurs actions des modèles de comportement à importer dans la sphère privée ou publique de leur propre vie. Ils se pensaient tous comme en état de représentation quasi-permanente, toujours potentiellement exposés au regard (admiratif ou persécuteur) d'autrui, toujours 'sur scène', ne relevant le masque que dans des occasions rarissimes et jamais totalement ingénues. La pièce de Cloots, malgré ou à travers ses maladresses, permet d'aiguiser notre sensibilité sur au moins deux dimensions de cette scène publique où le philosophe sait qu'est en train de s'inscrire chacun de ses actes, du plus anodin au plus dramatique.

v. Publication et communication

La première relève de la question de savoir où exactement s'inscrivent les récits publics qui accompagnent, révèlent, et informent en retour, les 'vies' des philosophes. Si leur comportement a bien une valeur d'exemple, comment et auprès de qui cet exemple est-il divulgué? Comment et où peut-il produire l'effet d'entraînement qu'on attend de lui?

Si ce drame de trente pages ne répond bien entendu de manière satisfaisante à aucune de ces questions, il permet en revanche d'opérer quelques sondages intéressants dans les zones d'ombre de ces mécanismes de publication. Relevons d'abord que le ridicule caractérisant le portrait des 'prêtres déçus' se marque avec une emphase toute particulière dans leur conception intégralement métaphorique et profondément mythique du lieu d'inscription de la conversion spectaculaire du 'patriarche des incrédules' (xii, 25):

Toutes les voûtes des cieux retentissent de cantiques sacrés qui contiennent le nom mille fois répété de Voltaire pénitent, du religieux Voltaire, de Voltaire très-chrétien et très catholique. Anges, archanges, trônes & dominations, que la divine harmonie de vos concerts célestes se fasse entendre du pôle septentrional au pôle méridional, & que l'entrée de Voltaire dans le sanctuaire de Jehovah soit le signal de la conversion générale de tous les hérétiques, de tous les infidèles, de tous les philosophes, dont l'enfer impitoyable fait journellement une si triste & si abondante moisson!

Pour être 'à jamais fameux dans nos annales' (x, 18), cet événement miraculeux ne semble publié que dans des sphères trop célestes pour être pensé en termes d'effets politiques ou idéologiques mesurables ici-bas.

D'où un premier contraste entre cette conception excessivement 'éthérée' de la sphère publique et les quelques détails très basement terrestres sur la manière dont l'abbé Gautier a 'publié sa prétendue victoire' (xii, 28): on rapporte l'avoir vu 'courir à perte d'haleine de maison en maison; on l'a vu distribuer des bulletins dans tout Paris pour annoncer le retour de Monsieur de Voltaire à l'homme-dieu, au théantrope de Nazareth. Les incrédules, crioit-il dans les carrefours, n'ont plus de chef; leur chef les abandonne: Voltaire est chrétien; la bible triomphe; le mensonge est déconcerté' (29). Si l'on connaît bien au moins un autre exemple célèbre de distribution de bulletins aux passants en ces années 1770, et si l'on peut imaginer la congrégation de l'abbé équipée d'une presse d'où sortiront des bulletins imprimés plutôt que manuscrits, on retombe ici, avec les cris des carrefours, à des moyens de diffusion qui évoquent davantage l'univers médiéval que la sphère publique habermassienne.

Or – et même si ce drame ficelé à la hâte ne saurait constituer ni un témoignage historique particulièrement réaliste ni une réflexion littéraire très profonde – la fiction de Cloots semble faire des tracts et des cris des moyens de diffusion aussi sérieux que sont risibles les concerts célestes auxquels on prétend les articuler. C'est pour avoir réussi à publier efficacement 'sa prétendue victoire' – dans l'espace social réel, et non sous les seules arches des voûtes célestes – que l'abbé Gautier, sa congrégation et tout 'le catholicisme' se trouvent finalement discrédités et affaiblis. Les contemporains rapportent ainsi de Cloots lui-même qu'il 'dépensait sa fortune à entretenir une troupe de colporteurs et d'artisans qui étaient censés répandre dans le peuple, contre quelques sous, ses productions. De même, des voyageurs passaient le voir et, là encore contre des espèces sonnantes et trébuchantes, ils promettaient au ci-devant baron d'exporter telle ou telle brochure.'¹⁵

D'où un second contraste entre la modestie apparente des moyens mis en œuvre pour informer l'espace public (un corps qui crie aux carrefours

15. Il s'agit du témoignage de Karl Engelbert Oelsner, datant de 1797, cité dans F. Labbé, *Anacharsis Cloots*, p.298.

et distribue un bulletin de la main à la main) et les résultats irréversibles obtenus quant au retentissement de la nouvelle publiée par ces voies artisanales. Loin d'être limité à quelques paroisses parisiennes, le curé de Saint-Sulpice annonce que 'ce malheur re[j]aillira sur toute l'étendue de l'église' (xii, 29). Tout se passe comme si le moindre frémissement idéologique de Voltaire s'inscrivait dans un réseau hypersensible prêt à divulguer et à amplifier toute information depuis la plus petite impasse parisienne jusque dans toute l'Europe. Car, à en croire la fiction de Cloots, c'est bien une dimension transnationale qu'est amenée à prendre 'l'affaire' de la (fausse) confession de Voltaire: 'la capitale, la province, l'étranger vont avoir un nouveau sujet de moquerie, & un nouveau prétexte pour dénigrer & décréditer notre robe et notre religion' (28), constate le pauvre curé.

Même en faisant la part des exagérations de jeunesse, des facilités littéraires et des enflures rhétoriques dont est coutumier Cloots, on ne peut s'empêcher de relever la convergence qui s'établit entre le 'projet anti-sacerdotal' mis en scène dans *Voltaire triomphant* et le projet cosmopolitique articulé par l'Orateur du genre humain dans la phase ultérieure de son développement intellectuel. Tous les deux s'avèrent remarquablement sensibles aux virtualités communicationnelles du nouveau monde dont ils sanctionnent et s'efforcent d'infléchir l'avènement. Non seulement le français est appelé à devenir la langue commune de la république universelle des Germains, non seulement le développement et l'universalisation de la raison sont toujours pensés en fonction de l'intensification des rapports entre les peuples, mais Cloots va jusqu'à faire de ces questions de communication l'objet d'un des trois seuls articles auxquels il réduit les bases constitutionnelles qu'il offre à la construction du monde à venir: après avoir affirmé le principe de la souveraineté unique et indivisible du genre humain (article 1) et après avoir fait de la reconnaissance de ce principe la condition unique d'adhésion à sa république universelle (article 2), il croit en effet devoir préciser que l'extension de ladite république sera originellement limitée, de fait et non de droit, aux régions avec lesquelles Paris et la France partagent un même réseau de communication.¹⁶

On retrouve dans la pensée politique de Cloots une même disproportion apparente – entre le principe éminemment abstrait de la souveraineté du genre humain et le souci pratique de transmission des informations – que celle qui nous frappait tout à l'heure chez l'abbé

16. 'Article I: Il n'y a pas d'autre souverain que le genre humain. Article II: Tout individu, toute commune qui reconnaîtra ce principe lumineux et immuable sera reçu de droit dans notre association fraternelle, dans la république des Hommes, des Germains, des Universels. Article III: A défaut de contiguïté ou de communication maritime, on attendra la propagation de la vérité pour admettre les communes, les enclaves lointaines', A. Cloots, *Ecrits révolutionnaires 1790-1794* (Paris, 1983), p.502.

Gautier entre les voûtes célestes et les cris des carrefours. Dans les deux cas, le jeune homme s'efforce, non sans difficultés, de penser un monde où la communication est appelée à jouer un rôle central et moteur, même si les voies qu'elle se trouve en état d'emprunter pour le moment restent apparemment mystérieuses, sinon dérisoires.¹⁷ Quoi qu'il en soit de ces hésitations et de ces disproportions, l'épisode de la vie de Voltaire qui se joue sous nos yeux est clairement à interpréter comme faisant partie d'une gigantesque toile d'araignée informationnelle (pour reprendre l'analogie rendue célèbre par Diderot), qui fait vibrer toute l'Europe au fil des récits portant sur les faits et gestes émanés de son lit de mort.

vi. *Machina ex deo*

La seconde et dernière dimension que je commenterai de la scène publique sur laquelle se déroule la mort de Voltaire dans la pièce de Cloots tient justement à son caractère de scène, c'est-à-dire à sa propriété triplement réflexive de proposer la mise en scène (le drame théâtral) de la mise en scène (la conspiration anti-sacerdotale de La Harpe) d'une mise en scène (la conversion de Voltaire au catholicisme). Tout vise, dans la démarche des prêtres, à la production d'un tableau, d'une image d'Épinal à répandre dans les nations: 'Quelle gloire pour l'église! Le patriarche des incrédules est prosterné devant le dieu des chrétiens' (x, 18). *Voltaire triomphant* appelle lui aussi – à la suite des triomphes des empereurs romains et en anticipation de la procession qui accompagnera les cendres du grand homme au Panthéon – une mise en tableau, dont la peinture de Duplessis intitulée justement *Le Triomphe de Voltaire* donnait un avant-goût, concocté par Voltaire lui-même de son vivant, avec ses couronnes de laurier, ses bustes trônant devant le Temple de la Mémoire, ses trompettes de la Renommée, ses engagements exemplaires et ses prêtres déconflits.¹⁸

Tout en effet, dans le petit monde décrit par Cloots, relève du spectacle:¹⁹ dans sa première confrontation (réelle) avec l'abbé Gautier,

17. Voir, en un autre symptôme de cette construction par le bas ('grassroot') d'un réseau de communication/contagion transnational, cette note de *La République universelle* (1792): 'La propagande du genre humain emploiera utilement les vivandiers et les tripiers, dont les hordes indépendantes et nomades entretiennent l'abondance dans les camps, et dont la correspondance avec tous les partis répandra la vérité avec la liberté, sous les tentes des soldats-gladiateurs' (A. Cloots, *Écrits révolutionnaires*, p.314).

18. Mme de Genlis rapporte en 1775 que Voltaire avait 'le mauvais goût d'exposer pompeusement' son *Triomphe*, dont il avait probablement passé commande lui-même, au centre de son salon de Ferney, alors qu'il reléguait un Corrège 'dans une vilaine antichambre' – voir sur ce point l'ouvrage collectif *Voltaire chez lui*, éd. E. Deuber-Pauli et J.-D. Candaux, p.201-203.

19. 'Il n'y a rien de tel que le langage des yeux', affirme-t-il à propos des colporteurs d'estampes dans une *Pétition aux imprimeurs* de 1792 (cité dans F. Labbé, *Anacharsis Cloots*, p.298).

Voltaire n'a pas tort de s'étonner que l'hôtel du marquis de Villette, 'ce temple de la philosophie', soit 'devenu le théâtre du fanatisme' (xii, 26) – ainsi, faut-il ajouter, que celui de l'anti-fanatisme. Cette évolution du temple en théâtre s'accompagne à première vue de la dissolution du sacré dans une logique relevant du divertissement. En dévoilant la supercherie dont il a été l'instrument, *La Fortune* précise en effet à l'abbé Gautier: 'C'est moi, Monsieur le martyr, qui me suis diverti à vos dépens' (27). La victoire du clan des philosophes consiste à déplacer l'action, du registre du temple et du martyr à celui du théâtre et du jeu. L'abbé Gautier, une fois désillusionné, n'a lui non plus pas tort de constater: 'C'est donc comme cela que l'on se joue de dieu & des hommes' (28). La Harpe ne se proposait originellement que de 'jouer un tour à cet ardent apôtre' (i, 4). Même si ces divertissements, avec les illusions qui les accompagnent, ont des effets bien réels, ils relèvent constitutivement de la logique du jeu – dans son double sens de 'game', au terme duquel les uns perdent tandis que les autres triomphent, et de 'play', où chacun porte un masque.

Une telle transmutation de la philosophie en spectacle n'a bien entendu rien de vraiment nouveau. Sans remonter au vieux motif assimilant le penseur critique au fou de la cour, ni à l'antique satire des postures que croit devoir prendre le savant pour donner l'illusion de la sagesse, on sait que tout un pan de la critique adressée par Rousseau à ses (ex-)amis philosophes consiste à dénoncer le monde dans lequel ils choisissent d'évoluer – celui des salons – comme irrémédiablement corrompu par la logique de l'apparence, du masque et du divertissement. Le mérite de la pièce de Cloots est de nous aider à préciser l'analyse des rôles que chacun est amené à jouer dans ce monde de spectacle, rôles que l'on regroupera en trois catégories.

Pour être le plus évident, et le plus souvent signalé comme tel (vi, 9 ; ix, 14), le rôle de *La Fortune* jouant Voltaire, tout d'abord, est sans doute le moins intéressant, puisqu'il se réduit à une illusion théâtrale classique, dans laquelle l'identité de l'acteur reste aisément séparable de celle de son personnage – contrairement au modèle de l'acteur esquissé par Diderot dans le *Paradoxe* et dans le *Neveu*, où la distinction des instances est simultanément affirmée par la théorie du sang-froid du comédien et neutralisée par le besoin que subit chacun de 'prendre les positions' qui correspondent à sa situation sociale.

La Harpe, deuxièmement, dans son rôle de metteur en scène, offre davantage matière à réflexion: on voit s'esquisser à travers lui la figure du marionnettiste qui hante tant de textes du dix-huitième siècle, des petits-maîtres du roman libertin (Crébillon, Laclos, Denon) au mystificateur diderotien et aux Gomelez du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Il convient peut-être d'être sensible au caractère d'agent collectif qui caractérise ces derniers, ainsi que les amis de Voltaire dépeints dans la pièce de Cloots, et les distingue ainsi de l'individualisme forcené régnant dans l'univers libertin. La Harpe, avec le marquis de Villette et *La Fortune*,

forment – à leur modeste échelle – une conspiration, dont l’objectif est de neutraliser la puissance d’agir d’une autre conspiration, celle menée par la congrégation des Incurables, réunie au Cours-la-Reine, qui assiège et cherche à empoisonner Voltaire, ainsi que celle, plus générale, de tous les prêtres qui persécutent et intoxiquent les esprits. On connaît le rôle cristallisateur qu’a joué le fantasme de la conspiration dans la constitution de l’imaginaire politique moderne entre 1750 et 1800. Jésuites, jansénistes, philosophes et autres économistes forment dans le discours de leurs adversaires autant de ‘clans’, de ‘partis’, de ‘sectes’ et de ‘cabales’ que l’on suspecte de diriger en sous-main le destin de la nation, par l’entremise de réseaux occultes tramés entre les salons, les cours, les clubs privés et les places publiques, ainsi qu’entre la capitale, la province et l’étranger. Comme le signale très suggestivement Jean-François Perrin, le délire persécutoire déployé par Rousseau dans les *Dialogues* est beaucoup moins idiosyncrasique qu’il n’y paraît à première vue: c’est toute une époque qui a vécu l’activisme politique à travers la grille hallucinatoire du complot, interprétant chaque événement comme un mouvement de pion sur un échiquier aux dimensions déjà européennes, à resituer dans une stratégie globale planifiée à long terme par des corps collectifs devenus autonomes par rapport aux individus qui les font vivre dans l’instant.²⁰

A sa toute petite échelle, la pièce de Cloots participe de cet imaginaire du complot, dont la Terreur nourrira ses guillotines (y compris du sang de Cloots lui-même), en pleine continuité avec la façon dont on se représentait la politique depuis plusieurs décennies. La Harpe y apparaît, avant même que Sainte-Beuve ne le décrive comme tel, comme un ‘lieutenant de Voltaire’, non du Voltaire écrivain, tragédien et poète, mais du Voltaire stratège et orchestrateur de l’assaut philosophique contre les préjugés, dont il poursuit le travail de machination, de conspiration, d’intoxication et de propagande mené dans les décennies précédentes à travers le réseau de correspondants et de complices entretenu par le patriarche de Ferney. A travers le rôle que La Harpe reprend de Voltaire, le philosophe se présente donc sous la figure du conspirateur, absorbé dans un travail de mise en scène (depuis les coulisses) visant à assurer la respiration commune et harmonieuse des partisans de la raison, dans le but de mieux étouffer les conspirations oppressives et obscurantistes des corps institués.

Troisièmement, le rôle le plus intéressant, et de loin le plus complexe, est celui joué par le personnage de Voltaire lui-même. C’est, comme on l’a vu, un rôle dédoublé: il y a le faux Voltaire alité joué par La Fortune, et il y a le vrai Voltaire qui apparaît dans la scène xi pour démentir la fausse information de la conversion de Voltaire. La pièce permet toutefois

20. Jean-François Perrin, ‘Sacer Estod: une approche des enjeux politiques et théoriques dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*’, *Annales Jean-Jacques Rousseau* 46 (2005), p.79-114.

de saisir à quel point le ‘vrai’ Voltaire est lui-même devenu un être de spectacle, un corps tenant le rôle de Voltaire sur une scène publique où l’Europe est spectatrice du théâtre des Lumières. En ayant pleinement conscience d’écrire, ‘par son exemple’ et non ‘par sa plume’, le dernier chapitre de la vie de Voltaire, le philosophe alité illustre parfaitement le mode d’existence complexe et ambigu dont est dotée la ‘personne publique’ (la célébrité) dans une société du spectacle. Ce qui constitue sa ‘vie’ se trouve largement déterritorialisé de son corps physique pour se situer dans un registre de l’image et de la représentation, qui l’assimile simultanément à la *persona dramatis* du masque théâtral et à ce qui deviendra dans le code des obligations la personne morale, une entité dotée de responsabilité quant à ses faits et gestes, mais dotée également d’une certaine autonomie par rapport à tout individu concret voué à ne s’identifier à elle que provisoirement.

L’intrigue de la pièce nous invite toutefois à pousser la réflexion un cran plus loin. Certes le vieil homme alité se sait jouer, face à l’Europe qui l’admire, le rôle d’un maître à penser et d’un guide de vie, dont la conversion suffirait à ‘fomentier par [s]on exemple un culte sacrilège’ (xi, 23). Mais le dénouement attire notre attention sur une propriété très particulière du masque et de la personne morale dont la personnalité publique est le support: à travers la situation éminemment individualisante que constitue la confession, il nous fait voir qu’il faut être Voltaire pour pouvoir jouer le rôle de Voltaire.²¹ La mécanique de la célébrité requiert à la fois un dédoublement de la personne et un point de coïncidence attestable entre le masque et le visage réel.

Ce besoin d’ancrage dans une singularité réelle prend la forme performative du démenti. Le corps de l’auteur utilise son dernier souffle pour faire mentir ceux qui conspiraient à conclure la vie de Voltaire par un reniement de ses convictions philosophiques. De même que seul le croyant lui-même peut se confesser, de même l’auteur conserve-t-il, tant qu’il est vivant, le privilège unique d’exprimer ce que pense la personne publique qui porte son nom, avec tous les effets d’entraînement par la force de l’exemple que cela pourra impliquer.²² Quoique ayant déjà ‘dit tout ce qu’il avoit à dire contre la soutane & le froc’, quoique ‘vieux &

21. C’est là, bien entendu, tout ce qui fait la différence entre la (supposée ‘authentique’) confession de Voltaire reproduite dans les *Mémoires secrets* du 11 mars 1778 et un ‘faux’ comme celui que produisait dès 1771 Jean-Henri Marchand sous le titre de *Repentir, ou Confession publique de Monsieur de Voltaire* (inclus dans A.-S. Barrovecchio, *Voltaïromania*, p. 149-62.)

22. Cela nous donne au passage une perspective suggestive pour revenir à la vieille question: qu’est-ce qu’un auteur? L’intrigue de Cloots nous invite à répondre: *est auteur celui qui a le pouvoir de démentir ce qu’on dit de lui*. La pièce nous offre un cas ‘facile’ où Voltaire ne fait que répéter le message (anti-catholique) suffisamment martelé par son œuvre, mais elle fait par là même apparaître en creux la possibilité inverse: *est auteur celui qui peut jusqu’au dernier moment contredire (démentir) ce que l’on a dit et ce que l’on dira de lui*. Avec cette conséquence paradoxale: *est donc auteur celui qui peut se contredire sans avoir à en rendre raison*.

malade' (v, 8), le corps alité de Voltaire garde la force minimale suffisante pour une ultime déclaration d'intention. Que cette déclaration prenne la forme d'un démenti n'est bien entendu pas anodin: n'a-t-il pas consacré l'essentiel de son existence – au moins dans la légende qu'il a su mettre en place pour rendre compte du sens de sa vie – à démentir les prêtres, à dévoiler et à défaire leurs mensonges?

Le triomphe final de Voltaire, celui qui motive le titre de la pièce et qui justifie la tirade conclusive par laquelle il déclare 'mourir content' (xii, 31), relève donc beaucoup moins d'une victoire de la Raison sur la Religion que d'une économie bien comprise des flux de foi et de crédit qui structurent les phénomènes de communication de masses. Cloots est parfaitement lucide sur cet enjeu de sa pièce lorsqu'il rédige les 'Réflexions préliminaires' qui lui servent d'introduction dans les *Vœux d'un Gallophile*:

On ne saurait se faire une idée juste de l'influence que le trépas d'un homme comme Voltaire produit sur l'opinion publique, qu'après avoir réfléchi mûrement sur les motifs de crédibilité de l'homme ordinaire, lequel ne pense que d'après autrui. Il en est du commun des partisans du vrai comme du commun des partisans du faux: l'autorité d'autrui est leur mobile. L'autorité d'autrui! grand mot qui recrute, au hasard, & les légions de la vérité, & celles de l'erreur.²³

En utilisant son autorité d'auteur pour démentir l'information répandue par l'imprudent abbé Gautier, Voltaire réussit bien davantage que simplement 'décevoir' (c'est-à-dire tromper) les prêtres tombés dans le piège de la conspiration tramée par ses doubles La Harpe et La Fortune: comme le dit explicitement le texte, il parvient à les 'décréditer', c'est-à-dire à leur ôter tout crédit auprès du public, et à les couper ainsi de l'approvisionnement en foi sur lequel ils fondent leur commerce.

Malgré sa transparence idéologique et ses lourdeurs littéraires, la pièce de Cloots permet donc finalement au personnage de Voltaire, ainsi qu'à ses acolytes, d'incarner assez bien les complexités du rôle de personne publique que joue alors le philosophe. Les Lumières y apparaissent comme relevant d'abord des feux de la rampe d'une société européanisée, dans laquelle les velléités d'émancipation, d'éducation et de formatage moral des êtres humains sont déjà à penser à l'intersection de l'intoxication informationnelle, du divertissement et du spectacle, au sein d'une économie de la croyance dont chaque parti cherche à canaliser les flux. Si l'apparition du personnage de Voltaire dans les deux dernières scènes constitue un assez pauvre *deus ex machina*, c'est peut-être pour mieux souligner que le retournement majeur opéré par le texte est d'ordre idéologique plutôt que théâtral: les prêtres sont déçus, leurs congrégations discréditées, leur 'homme-dieu' blasphémé, ne laissant plus sur la scène, autour du cadavre du grand homme, qu'une conspiration philosophique

23. A. Cloots, *Vœux d'un Gallophile*, p.261-62.

triomphante. Il faudrait pour le coup retourner la formule classique, et voir dans ce dénouement une *machina ex deo*: en jouant parfaitement, et parfaitement sincèrement, son rôle dans la machination conçue par La Harpe, le Voltaire de Cloots, au moment de mettre un point final à sa vie d'écrivain déjà déifié, ne cloue pas le bec aux apôtres d'un faux dieu rival sans compléter lui-même sa métamorphose en une pure machine de propagande.

